

Filip Lipiński: Widzieć Hopperem. Hopperesque jako współczesne picturesque

Obrazy Hoppera kształtują rzeczywistość w tym sensie, że w momencie ich przypomnienia dochodzi do „sklejenia” obrazu lub cech idiomu artysty z percypowanym przedmiotem na wirtualnym ekranie widzenia. Zapamiętany obraz „wyjmuje” jej część i ustawia przed widzem jako obraz: przed-stawia, lecz nie w znaczeniu uobecnienia, ale różnicującego powtórzenia – pisał Filip Lipiński w książce „Hopper wirtualny”. Publikujemy fragment w „Teologii Politycznej Co Tydzień”: „Hopper. Samotność w nowoczesności”.

*Nie musimy poszukiwać Hoppera, by go znaleźć.
Możemy go niespodziewanie spotkać w przypadkowych miejscach,
na przecięciu jego świata z naszym [1]*

„Widzieć Hopperem” to spontanicznie dostrzegać ślady obrazów Edwarda Hoppera, a zatem *znajdować się w wirtualnym horyzoncie dzieła* w momencie jego fizycznej nieobecności. W tym przypadku proponuję jednak ograniczyć „widzenie Hopperem” do doświadczenia codzienności, przekraczającego instytucjonalną ramę sztuki: poza przygotowującą na pewien rodzaj „epifanii” przestrzenią muzeum czy galerią, a nawet poza wszelkim wytworzonym lub zarejestrowanym obrazem. Widok rzeczy (rzadziej obraz), w których dostrzega się cechy odsyłające do konkretnego obrazu lub malarstwa Hoppera, jest często określany jako *hopperesque*, czyli „hopperowski”. W literaturze

funkcjonuje również rzeczownikowa forma określająca zespół takich cech, *the hopperesque*, czyli, w wolnym tłumaczeniu, „to-co-hopperowskie”[2]. Innymi słowy, jest to swoisty „styl”[3] Hoppera, znacznik jego (nie)obecności w świecie, niesiony w umyśle widza odcisk jego obrazów projektowany w świat, który jednocześnie już zawsze tam jest. *Hopperesque* to również naznaczony nimi widok. Tak rozpoznany, zostaje wyjęty z kontinuum widzialnej rzeczywistości i ujęty w wirtualną ramę obrazu. Proponuję traktować *hopperesque* jako szczególną, współczesną odmianę *picturesque* (malowniczości) po obrazowym zwrocie. *Hopperesque* to doświadczany w pamiętającym widzeniu chiazm świata i obrazu, rzeczywistości i reprezentacji. Hopper zastępuje w tym złożeniu *picture* [...].

*Płótna Hoppera odsłaniały,
czy raczej powtarzając, czyniły
widzialnym nierozpoznane
dotąd obrazy Ameryki*

Już w latach
dwudziestych
krytycy zauważyli
różnicę między
Hopperem a innymi
realistami.

Recenzenci jego

wystaw zgadzali się, że choć „tematy, które maluje, stanowią tło życia większości dorosłych Amerykanów. Brzydkie, obskurne, powszednie”[4], to zdołał z owej banalności wydobyć specyficzne „piękno”[5]. Przychodzą na myśl słowa Georga Wilhelma Friedricha Hegla, który powiada, że „sztuka [...] podnosi na wyższy szczebel bezwartościowe skądinąd obiekty, utrwała je dla siebie, nie zważając na ich znikomą treść, i czyni z nich cele, budząc tym samym nasze zainteresowanie dla przedmiotów, obok których przeszlibyśmy, nie zwracając na nie nawet uwagi”[6]. Jak zwięźle ujęła to Katherine Kuh, Hopper „malował, co inni ignorowali, albo ignorowali do czasu, gdy

zobaczyli, co malował”[7]. Dopiero płótna Hoppera odsłaniały, czy raczej powtarzając, czyniły widzialnym nierozpoznane dotąd obrazy Ameryki.

Jak pisze Robert Hughes, obrazy te stały się „włóknem i fakturą doświadczenia Ameryki i nawet dziś [...] widzenie Ameryki jest nimi zawsze przełamane. Może tak być, nawet jeśli nigdy się nie widziało Hoppera, ponieważ jego obrazy tak silnie wpłynęły na kulturę popularną [...]. Efekt Hoppera jest szczególnie silny w Nowym Jorku, gdzie Hoppery są wszędzie”[8]. Recepcja tego malarstwa i jego szeroka, rozproszona obecność umożliwiła kodowanie, ale i dekodowanie Ameryki. Kod można tu postrzegać jako wizualną powłokę kreującą „efekt realności”, która w momencie rozpoznania obrazowego śladu, tworzy rysę lub wyłom, ustawiając się pod pewnym kątem do branej za pewnik rzeczywistości[9].

Aby zobaczyć świat, należy najpierw wykonać lub zobaczyć i zapamiętać jego obraz. Przypominają się słowa Jana Cybisa, który sądził, że znajdzie gotowy obraz w naturze. Potem przekonał się, że „on tam jest, lecz najpierw musisz go namalować”[10]. Artystyczna kreacja nie jest ani stworzeniem z niczego, od początku, ani też po prostu odnalezieniem już gotowego obrazu, który wystarczy przenieść na płótno czy (nawet) fotograficzną kliszę. Obraz stanowi zgęstnienie widzialności, którego zwrotna projekcja w percypowaną rzeczywistość magnetycznie łowi to, co choćby fragmentarycznie „już widziane”. „Pamięć jego obrazów przejmuje władzę nad widokiem samej sceny. Wszędzie zaczyna się widzieć obrazy Hoppera” – pisał krytyk, dokładnie powtarzając retorykę *picturesque*[11].

*Recepcja tego malarstwa i
jego szeroka, rozproszona
obecność umożliwiła
kodowanie, ale i dekodowanie
Ameryki*

Wrażenie oscylacji
między obrazem i
rzeczywistością w
pamięci widza staje
się coraz bardziej
intensywne od czasu
wystaw w 1980 roku.
„Lektura wielu prac

Hoppera sprawia, że świat zaczyna, przynajmniej na moment, wyglądać hopperowsko. To właśnie przypadek, gdy natura naśladuje sztukę, a artysta zaopatruje nas w percepcyjne schematy” – powiada krytyk „SoHo News”[12]. Percepcyjny schemat to wyjątkowo silny odcisk obrazu modyfikujący nasze postrzeganie, zaszczepiający się na tym, co percypowane, wpisujący się w kadr widzenia. Aktywność pamięci obrazów Hoppera polega z jednej strony na wychodzeniu ku przedmiotowi widzenia, z drugiej – na przyciąganiu go, zmuszaniu, by widz zwrócił nań uwagę. Uczucie przypadkowego odnalezienia, natknięcia się na obraz Hoppera, Deborah Lyons określa jako *frisson* – dreszcz, „którego można doświadczyć, jadąc pociągiem w nocy i wyglądając przez okno”[13]. Określenie to pada w przelocie – „przejazdem” – jak migawkowa reminiscencja, natychmiast zastąpiona innym obrazem. Lyons pyta: „Czy to wybrane i namalowane przez Hoppera widoki mają taką moc, że »odrysowujemy« własne doświadczenie na ich zasadach, czy może dowodzą one, że rzeczywistość jest już z natury potężna i odkrywca?”[14]. Alternatywa oparta na pytaniu, czy zapamiętane obrazy narzucają się widzeniu, przysyłając świat, czy raczej umożliwiają dostrzeżenie piękna natury, jest pozorna, bowiem te dwa aspekty pamiętającego spojrzenia są nierozdzielne.

Z kolei Victor Burgin podkreśla „moc obrazu”: „Znajomość obrazów Hoppera łączy się ze skłonnością – świadomą lub nie – by widzieć świat na jego warunkach [...], dzieła Edwarda Hoppera tworzą świat równoległy do naszego: *skrycie obecny w szczelinach terażniejszości*”[15]. Według Burgina „widzieć Hopperem” to pozwolić na ingerencję jego obrazów w kształtującą widzenie pamięć. „Szczeliny terażniejszości” umożliwiają przebłysk paralelnego świata obrazu, który już nie jest usystematyzowany podług sankcjonowanego historią, linearnego ciągu. Owo doświadczenie nie daje dostępu do przeszłości jako tego-co-było, bowiem jest ona doświadczalna jedynie jako to-co-jest i to-co-staje-się. Zacytuję raz jeszcze słowa Burgina zamieszczone jako motto tego rozdziału: „Nie musimy poszukiwać Hoppera, by go znaleźć. Możemy go niespodziewanie spotkać w przypadkowych miejscach, na przecięciu jego świata z naszym”[16]. Nierozstrzygalna, dialektyczna oscylacja między pojawianiem się i znikaniem poróżnia naszą czasową tożsamość beczasowością świata obrazu, tworząc temporalno-ontologiczny rozstęp. Szczelina, o której pisze Burgin, jest miejscem wirtualnego bycia Hoppera, które pozwala, by – powiada Holly – „język sztuki wtargnął w historyczną wyobraźnię, zdecentralizował jaźń i zapośredniczył percepcję”[17]. Holly pisze o przeszłości patrzącej na widza oczyma dzieła sztuki, które jest miejscem temporalnie transgranicznym. Potwierdza to pewien krytyk, powiadając, że artysta „tak dokładnie przywłaszczył sobie niektóre tematy [...], że zdaje się, iż *jego rzeczywistość jest naszą własną*”[18]. Choć Hopper był przywiązany do wizualności oferowanej mu przez najbliższe otoczenie, to „potrafił zawiadywać rzeczywistością do tego stopnia, że *uwolnił się od historii*”[19]. Taka śladowa manifestacja obrazu, szczególny rodzaj tele-wizji, czyli widzenia na odległość, zakłóca konwencjonalny, przestrzenno-temporalny porządek, defamiliaryzuje świat, a przez to sprawia, że go zauważamy[20]. Ta

„wpływowa” – posiadająca moc (virtus) – nisza, jaką zajęło malarstwo Hoppera, nie wynika zatem jedynie z dyskursywnie ukształtowanego statusu owych obrazów, lecz ich wizualnej siły oddziaływania.

*Nierozstrzygalna,
dialektyczna oscylacja między
pojawianiem się i znikaniem
poróżnia naszą czasową
tożsamość beczasowością
świata obrazu, tworząc
temporalno-ontologiczny
rozstępn*

Jak wspominałem na wstępie rozdziału, skondensowany powyżej, powstały wokół widzenia Hopperem dyskurs postrzegam jako

współczesne *picturesque*. Pojęcie *picturesque* (malowniczości) rozpowszechnione w pismach Williama Gilpina pod koniec osiemnastego wieku określało ideał krajobrazu[21]. Za *picturesque*, a zatem piękne i godne uwagi, były uznawane widoki wyjątkowe, niepowtarzalne, a zarazem powtórzone, bowiem rozpoznane jako widziany wcześniej obraz lub realizacja ściśle określonych efektów stosowanych w malarstwie. Rosalind E. Krauss sięga po dyskurs wokół *picturesque* jako przykład nierozzerwalnego splotu wyjątkowości, „pierwszeństwa” oraz powtarzalności[22]. Aby fragment natury wydał się malowniczy, czyli wyjątkowy, jedyny i niepowtarzalny, musi być swoistym cytatem, powtórzeniem już widzianego. Zostaje odwrócona jednokierunkowa zależność między naturą a jej malarskim naśladowaniem. Natura nie jest naturalnie piękna, lecz – by ją się stać – musi być konstruowana w widzeniu według pewnego wzorca. Istota malowniczego widoku tkwi w jego „zdolności do bycia przeniesionym na płótno”, wywierania wrażenia, że jest on naturą i

malowidłem jednocześnie. By natura mogła wydać się takową, musi zostać poprzedzona rozpoznaniem w niej obrazem lub malarską konwencją. „To przecież oczywiste, że kategoria malowniczości wtórnie konstruuje pojęcie krajobrazu jako reprezentację samej siebie”[23] – pisze Krauss. Komentując pisma Gilpina, badaczka zaznacza, że wyjątkowość powstaje „jako efekt spotkania indywidualności patrzącego i szczególnego układu danych percepcyjnych. Wyjątkowość krajobrazu przestaje być zatem stałą cechą jakiegoś fragmentu natury, a zaczyna zależeć od bezpośrednich doznań i sposobu ich przekształcenia przez czyjąś pamięć i wyobraźnię. Dlatego krajobraz nie jest statyczny, ale wciąż przekształca się, tworząc rozmaite, niezależne od siebie i jednorazowe obrazy”[24]. Wynika z tego, że to, czy coś zostanie uznane za malownicze, zależy od wizualnej erudycji widza i jest wypadkową rozpoznania danego układu, które może dokonać się jedynie w momencie projekcji pewnego schematu w percypowaną rzeczywistość[25]. Tę zależność malowniczości od podmiotu aktywnie współtworzącego krajobraz trafnie wyraził Richard Payne Knight:

Owa relacja z malarstwem wyrażona słowem „malowniczy” daje pełną przyjemność, która wywodzi się ze skojarzenia; dlatego może być jedynie odczuwana przez osoby, które są odpowiednio do kojarzenia przysposobione, to znaczy przez osoby z pewną znajomością owej sztuki. Takie osoby, mając nawyk patrzenia i odczuwania przyjemności za sprawą dobrych obrazów, będą naturalnie czerpały przyjemność z patrzenia na wywołujące takie naśladowcze siły obrazy w naturze [...]. Przedmioty przypominają [swoje – F. L.] naśladownictwa [...], a te znów przypominają same przedmioty i pokazują je przez udoskonalone medium – uczucia i przenikliwość wielkiego artysty[26].

Jeśli przyjemność, która także jest konstruktem Kantowskiej estetyki, zastąpimy przyjemnością powtórzenia, a odniesienie do wielkiego artysty dobrym obrazem po prostu, słowa te znakomicie opisują wizualne doświadczenie obrazów Hoppera.

Picturesque w osiemnastym wieku było doświadczane jedynie przez nielicznych, *hopperesque* jest rezultatem globalnej recepcji twórczości autora *Jastrzębi nocy*. *Hopperesque* „idzie w ślady” *picturesque*: obrazy Hoppera kształtują rzeczywistość w tym sensie, że w momencie ich przypomnienia dochodzi do „sklejenia” obrazu lub cech idiomu artysty z percypowanym przedmiotem na wirtualnym ekranie widzenia. Zapamiętany obraz „wyjmuje” jej część i ustawia przed widzem jako obraz: przed-stawia, lecz nie w znaczeniu uobecnienia, ale różnicującego powtórzenia. *Przedstawia, ponieważ powtarza*[27].

Aktywność pamięci obrazów Hoppera polega z jednej strony na wychodzeniu ku przedmiotowi widzenia, z drugiej – na przyciąganiu go, zmuszaniu, by widz zwrócił nań uwagę

Jak pisze Geoffrey Batchen, modus widzenia dyskutowany w

kontekście *picturesque* antycypował fotografię i wpisał się w rodzące się na przełomie osiemnastego i dziewiętnastego wieku „pragnienie fotografowania”[28]. Autor *Burning with Desire* powiada, że *picturesque* to rodzaj interakcji między widzianym i widzącym, która

zakładała samoświadomość widzenia po stronie tego drugiego. Dochodziło w ten sposób do współkonstyтуowania się przedmiotu i podmiotu spojrzenia (tego, kto dostrzega i rozpoznaje). Należy dodać, że było to też miejsce rodzącego się pragnienia, by utrwalić ów widok. Takim „zatrzymaniem” lub „uobrazowaniem” był moment rozpoznania, równoważny z ujęciem w ramę innego obrazu. Można rzec, że dochodziło do wirtualnego fotografowania, polegającego na podwójnej wymianie: obraz pamięciowy kadruje obraz aktualny, z kolei ten drugi stanowi materialną podstawę pierwszego.

W epoce dostępnych powszechnie aparatów cyfrowych fotografowanie stało się czynnością masową, a nieograniczona liczba możliwych do wykonania zdjęć redukuje świadomość tego, co się fotografuje. Trop fotografii, antycypowany w dyskursie *picturesque*, w przypadku Hoppera staje się znacznie wyraźniejszy i prowadzi ku fotograficznemu, omawianemu już, rysowi jego obrazów. Jean Baudrillard powiada, że to nie my chcemy robić zdjęcia rzeczom, lecz rzeczy chcą być fotografowane, chcą stać się obrazem i „bardziej skutecznie zniknąć”, nie ujawnić swego znaczenia[29]. Wykonanie zdjęcia w momencie współwidzenia Hoppera z jakimś fragmentem rzeczywistości jest śladem wirtualnego śladu. Decyzja, by je zrobić, oznacza interpretację obrazu jako śladu przejawiającego się w świecie. Wirtualna obecność zmusza do z góry skazanej na niepowodzenie próby jej uchwycenia. Fotografia nie jest tutaj ikoną obrazu pamięciowego, lecz jego indeksem. To, że jest, oznacza rozpoznanie, a rozpoznanie opiera się na wirtualnym spotkaniu przedmiotu i podmiotu. Obrazy Hoppera są nasączone fotografiami: tymi wykonanymi za pomocą aparatu jest rozpoznające czy po prostu pamiętające spojrzenie.

„Hopper jest wielki. Sądzę, że miał wszechogarniający wpływ na sposób, w jaki postrzegamy świat, tak wszechobecny, że niemal niedostrzegalny. Jackson Pollock jest jednym z naszych najwybitniejszych artystów, ale nie widzimy Pollocków na każdym kroku” – powiada Jeffrey Fraenkel, właściciel galerii, w której odbyła się [...] wystawa „Edward Hopper and Company”[30]. To Hopper jest bardziej współczesny i aktualny, bowiem intensywniej bierze udział w wizualnym doświadczaniu świata. Jeśli malarstwo akcji Pollocka może być widziane jako „arena działania” artysty[31] – ślad jego aktywności odsyłający do chwili powstawania dzieła lub autoreferencyjne pole czysto optycznego doświadczenia[32], to prace takie jak *Wczesny niedzielny poranek* również są „malarstwem akcji”. Swą dynamikę czerpią z faktu, że uwalniają się od autorytetu autora (w historycznym i egzystencjalnym sensie) i czasoprzestrzennego, „oryginalnego” zakotwiczenia przez generowane powtórzeniem lub/i odesłaniem przemieszczenie, dokonujące się w postrzeżeniowo-pamięciowym horyzoncie widza. Jeśli obrazy Pollocka można rozumieć jako ślady działania artysty, to prace Hoppera stanowią ślady pozostawione na dużo szerszej płaszczyźnie – na owym przenośnym, wirtualnym płótnie widzenia. Implikowane przez Fraenkela dostrzeganie Hoppera w świecie to widzenie fotograficzne rozumiane w wielkim uproszczeniu jako najbliższe widzeniu naocznemu. Taka identyfikacja wiąże się z indeksykalnym (a zarazem ikonicznym) charakterem relacji fotografii do rzeczywistości w koncepcjach tzw. realistów, z metaforami Bazinowskiego „zabalsamowanego czasu”[33], Sontagowskiej skamieliny[34] czy Barthes’owskiego analogonu[35]. Obraz zostaje najpierw zapamiętany, odcisnięty w „światłoczułej substancji pamięci”, a potem, odwrotnie do procesu fotografowania, niejako zwrócony – choć nigdy do niej nie należał – naturze. Przypominać sobie obraz w momencie percypowania innego obrazu to projektować go w świat, nie

tyle dokonując pasywnej – i iluzyjnej – restytucji, co aktywnie zmieniając, nomen omen, obraz świata. Każde takie powtórzenie transformuje też pamięć.

O tym, że obrazy Hoppera wdzierają się w świat w paradoksie powrotu do miejsca, w którym nigdy nie były i mają nad nim pewną władzę, świadczy przypadek opisany w „The New York Times”[36]. Na łamach gazety rozgorzała dyskusja na temat willi, którą chcą wybudować właściciele działki w bezpośredniej bliskości należącego niegdyś do Hoppera domu na Cape Cod, w South Truro. Założony przez mieszkańców półwyspu komitet broni silnie kojarzonego z jego obrazami krajobrazu, który zostałby przez nowy budynek zakłócony. Choć z wyjątkiem *Pokojów nad morzem*, ukazujących wnętrze domu i, przez uchylone drzwi, fragment morskiego widoku, Hopper nie namalował żadnego przedstawienia swojego domu lub jego sąsiedztwa, to moc obrazów zostaje niejako wtórnie, pod powiekami tych, którzy je pamiętają, w ten obszar przeniesiona. W tym przypadku Hopper wirtualny nie pozwala na interwencję w ów nigdy nienamalowany, lecz zapamiętany przez mieszkańców obraz. Turyści przyjeżdżają na półwysep w stanie Massachusetts nie tylko dla uroków nadmorskich widoków, ale po to, by znajdować zarówno widoki malowane przez Hoppera, jak i ślady przywołujące obrazy niezależnie od tego, czy kiedykolwiek były przedmiotem któregoś z dzieł – by odnajdować i fotografować *hopperesque*.

Filip Lipiński

Foto: GRANGER / Granger History Collection / Forum

* Tekst ten stanowi śladowo przeredagowany fragment rozdziału pt. Widzieć Hopperem z książki Filipa Lipińskiego pt. Hopper wirtualny. Obrazy w pamiętającym spojrzeniu, Wydawnictwo Naukowe UMK, seria Monografie FNP, Toruń 2013, s. 193-194, 204-213. Tytuł, będący połączeniem tytułu rozdziału i podrozdziału, pochodzi od autora.

[1] V. Burgin, The Separateness of Things, "Tate Papers Online, Etc.", wiosna 2005,
<http://www.tate.org.uk/research/tateresearch/tatepapers/05spring/burgin.htm> (dost 25.05.2009)

[2] Od tego momentu będę pomijał niezręczne the. Odpowiednie, zamierzone znaczenie będzie wynikać z kontekstu zdaniowego.

[3] Używam pojęcia stylu ze świadomością konotacji, które generuje, i jego długiej historii, jako ślad lub indywidualna maniera artysty, ale i styl epoki powszechnie stosowany, powtarzalny. Hopperesque z jednej strony odsyła do obrazów sygnowanych przez Hoppera, z drugiej – do zespołu powtarzających się, rozpoznawalnych cech, które przywołują jego twórczość na pewnym poziomie ogólności. Na temat pojęcia stylu zob. M. Schapiro, Style, w: Theory and Philosophy of Art. Style, Artist and Society, New York 1994; J. Białostocki, Styl i modus w sztukach plastycznych, „Estetyka” 1961, R. 2. Ogólne omówienie: J. Elsner, Style, w: R. S. Nelson, R. Shiff (eds.), Critical Terms for Art History, Chicago 2003, s. 98–110.

[4] Hopper Interprets America, Well-known Painter Shows Recent Versions of American

Scene at the Rehn Gallery, „Brooklyn Daily Eagle” z 20 stycznia 1929 roku, s. E-7 (niesygnowana recenzja wystawy).

[5] Pewien anonimowy krytyk napisał o obrazie Niedziela: „Nie ma wątpliwości co do amerykańskości tego obrazu zarówno pod względem wykonania, jak i tematu – ulica pusta i cicha, robotnik w czystej koszuli i beznadziejnie bezczynny [...]. Z takiej zwyczajności Hopper stworzył piękno, a także nasycił obraz humorem i wnikliwą charakterystyką miejsca...”. Zob. America Today, „Brooklyn Daily Eagle” z 7 marca 1926 roku, s. E-7.

[6] G. W. F. Hegel, Wykłady o estetyce, t. 1, tłum. J. Grabowski i A. Landman, Warszawa 1964, s. 268–269.

[7] K. Kuh, An Interview with Katherine Kuh, rozmowę przeprowadził A. Berman, „Archives of American Art” 1987, Vol. 28, No. 3, s. 32.

[8] R. Hughes, American Visions. The Epic History of Art in America, New York 1997, s. 422. Hughes dodaje: „Hopper miał wpływ na to, jak wygląda amerykański film, nawet w większym stopniu niż Lionel Feininger wpłynął na niemieckie kino ekspresjonistyczne w latach dwudziestych”.

[9] O „efekcie realności” pisał Roland Barthes, twierdząc, że znaczącym odpowiadającym znaczącym, które mają sprawiać wrażenie realności, jest realizm jako konwencja, a nie jakaś pozatekstowa, a w tym przypadku pozaobrazowa rzeczywistość. Zob. R. Barthes, *The Reality Effect*, w: idem, *The Rustle of Language*, trans. R. Howard, New York 1989, s. 141–148.

[10] J. Cybis, *Notatki malarskie. Dzienniki 1954–1966*, Warszawa 1980, s. 149.

[11] L. Campbell, Hopper. Painter of „Thou Shalt Not”, „*Art News*” 1964, Vol. 63, No. 10, s. 44.

[12] J. Perreault, What is Real and What Is Not, „*The SoHo News*” z 1 października 1980 roku, s. 63.

[13] D. Lyons, Introduction, w: D. Lyons, A. Weinberg, J. Grau (eds.), *Edward Hopper and the American Imagination*, New York 1995, s. xii.

[14] *Ibidem*, s. xiii

[15] V. Burgin, *The Separateness of Things*, “*Tate Papers Online, Etc.*”, wiosna 2005, <http://www.tate.org.uk/research/tateresearch/tatepapers/05spring/burgin.htm> 25.05.2009; wyróżnienie – F. L.).

[16] Ibidem.

[17] M. A. Holly, *Past Looking. Historical Imagination and the Rhetoric of the Image*, Ithaca–London 1996, s. 81.

[18] B. Forgey, *Hopper's America*, „Portfolio” 1980, Vol. 2, No. 9–10, s. 46 (wyróżnienie – F. L.). Te tematy to: „widok miejskich ulic i odosobnionych wiejskich dróg, bieg torów kolejowych od lasów po miejsca, w których się zaczynają (lub kończą) w mieście, krzykliwe wnętrza teatrów, biurowych boksów, skromnych restauracji, hotelowych sypialni”.

[19] J. Lanes, *Edward Hopper: French Formalist, Ash-can Realist, Neither or Both?*, „Artforum” 1968, Vol. 7, No. 2, s. 44 (wyróżnienie – F. L.).

[20] Pojęcie defamiliaryzacji stosuję za Wiktorem Szklowskim. Zob. na przykład: V. Shklovsky, *Art as Technique*, w: V. Shklovsky, B. Tomashevsky, B. Eichenbaum, *Russian Formalist Criticism. Four Essays*, trans. L. T. Lemon, M. J. Reis, Lincoln 1965.

[21] Zob. W. Gilpin, *Observations on Cumberland and Westmorland* 1786, Richmond 1973. Oryginalnie opublikowana w 1786 roku.

[22] R. E. Krauss, *Oryginalność awangardy*, w: R. Nycz (red.), *Postmodernizm. Antologia przekładów*, Kraków 1996, s. 399–420.

[23] Ibidem, s. 413.

[24] Ibidem, s. 414.

[25] „Nic więc dziwnego – powiada Krauss – że definicja malowniczości zakreśla tak piękne koło, skoro dostrzeżenie wyjątkowości danego doznania optycznego zależy od jego podobieństwa do powielanego schematu”. Zob. ibidem, s. 415.

[26] Cyt. za: G. Batchen, *Burning with Desire. The Conception of Photography*, Cambridge, MA 1999, s. 77 (wyróżnienie – F. L.).

[27] Takie rozumienie przedstawienia znajduje się w opozycji do przedstawienia rozumianego po gadamerowsku jako uobecnienie tego, co przedstawione, generujące przyrost bytu. „Prezentacja ma w nieusuwalny sposób charakter powtórzenia tego samego. Powtórzenie nie oznacza tu jednak, że coś jest we właściwym sensie powtarzane, tj. sprowadzane do czegoś pierwotnego. Raczej każde powtórzenie jest równie pierwotne jak samo dzieło”. Zob. H.-G. Gadamer, *Prawda i metoda*, tłum. B. Baran, Kraków 1993, s. 184–185. Postulowane przez Gadamera bezpośrednie spotkanie z dziełem tu-oto jako stającym-przed-nami w proponowanym przeze mnie ujęciu zostaje zniesione w wyniku gry różnicy, gdzie – pisze Derrida – „relacja do obecności, odniesienie do rzeczywistościobecnej, do bytu są zawsze odwleczone”. Zob. J. Derrida, *Pozycje*, tłum. A. Dziadek, Katowice 2007, s. 29.

[28] G. Batchen, op. cit., s. 74–78. Na turystycznych szlakach zaczęły pojawiać się miejsca widokowe, które wyznaczały najlepszy, najbardziej malowniczy punkt oglądu krajobrazu, czyli niejako „miejsce obrazu”.

[29] J. Baudrillard, *It Is the Object Which Thinks Us*, w: idem, *Photographies 1985–1998*, Munich 2000, s. 145.

[30] Cyt. za: J. Finkel, *Images Separated by Birth?*, „New York Times” z 1 marca 2009 roku, s. AR-23. Zob. też: J. Fraenkel, B. Frish (eds.), *Edward Hopper & Company* (katalog wystawy), San Francisco 2009.

[31] H. Rosenberg, *American Action Painters*, w: idem, *The Tradition of the New*, New York 1959, s. 45–56.

[32] M. Fried, *Jackson Pollock*, „Artforum” 1965, Vol. 4, No. 1, s. 14–17; przedruk w: P. Karmel (ed.), *Jackson Pollock. Interviews, Articles and Reviews*, New York 1999, s. 97–103.

[33] Zob. A. Bazin, *Ontologia obrazu fotograficznego*, w: idem, *Film i rzeczywistość. Wybór tekstów*, tłum. B. Michałek, Warszawa 1963, s. 9–17.

[34] Zob. S. Sontag, *On Photography*, New York–London 2002.

[35] Zob. R. Barthes, The Photographic Message, w: idem, The Responsibility of Forms. Critical Essays on Music, Art, and Representation, trans. R. Howard, New York 1985, s. 5.

[36] G. Dicum, Edward Hopper's Cape Cod. Then and Now, „New York Times” (online) z 10 sierpnia 2008 roku, <http://travel.nytimes.com/2008/08/10/travel/10cultured.html> (dostęp: 25.11.2009). Zob. też: <http://www.nytimes.com/interactive/>



Ministerstwo
Kultury
i Dziedzictwa
Narodowego